

ACCUEIL > **FONDS DOCUMENTAIRE** > **TEXTE SUR LES ARTISTES**

ALAIN PAIEMENT. LE MODE EN CHANTIER

par Anne-Marie Ninacs

(Extraits)

Perspectives

De temps en temps, pourtant, on devrait se demander où on (en) est : faire le point : pas seulement sur ses états d'âme, sa petite santé, ses ambitions, ses croyances et ses raisons d'être, mais sur sa seule position topographique, et non pas tellement par rapport aux axes cités plus haut, mais plutôt par rapport à un lieu ou à un être auquel on pense, ou auquel ainsi on se mettra à penser.

Georges Perec¹⁰

Se demander où on est. Où on en est. La double question posée par Perec – sûrement l'un de ceux qui ont actualisé avec la plus grande acuité cette relation entre la manière d'écrire, voire de décrire l'espace et la manière d'habiter – dit elle aussi le lien inextricable qui unit la définition du territoire et le mode d'existence. S'installant en quelque sorte comme une interface entre les deux, elle pose la *situation* comme une exigence de toute relation : faire le point sur « sa seule position topographique », nous dit l'auteur, c'est toujours en définitive s'interroger sur sa localisation *par rapport* à un lieu, un événement, une chose ou un être ; mettre sa « petite vie » en perspective.

Comme procédé visuel construit depuis un endroit bien précis, l'œil du regardant, lequel définit les éléments qui l'entourent *par rapport* à lui, la perspective rend explicite cette entreprise de localisation individuelle : elle est un *point de vue*. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre son usage dans le travail d'Alain Paiement. Si l'artiste se régale de toutes les manières d'en détourner les principes de projection, c'est en effet moins pour le jeu visuel en tant que tel que pour mettre en question les règles qui régissent tacitement notre appréhension des choses et nos visions du monde. Sa présence récurrente révèle en fait que toute la démarche de Paiement depuis près de vingt ans est sans relâche animée par une volonté de *se situer*.

Vu du ciel

Sur la photographie captée par satellite d'une spirale de nuages formée par un cyclone, Alain Paiement trace une seconde spirale à l'aide de la règle d'or et de la série arithmétique de Leonardo Fibonacci, spirale qu'il reporte ensuite en trois dimensions dans l'espace de la galerie Appart', son enroulement traversant les parois des différentes pièces de telle sorte que l'imbrication de la conque dans le logement s'y intègre aussi « parfaitement » que le tracé dans le rectangle aux proportions du nombre d'or préalablement utilisé par l'artiste. Guidé par la volute, le visiteur découvre d'ailleurs à la fin de son parcours le document photographique retravaillé et la maquette de l'espace même qu'il occupe, la mise en abyme reconduisant une dernière fois (conceptuellement) la spirale et le jeu d'échelle le propulsant virtuellement à des lieues de distance de la galerie-appartement – dans l'atmosphère, littéralement.

Ainsi porté semble-t-il par un impérieux besoin de savoir où il (en) est par rapport à l'univers, Paiement fait de *Waterdampstrukturen (Structures-de-vapeurs-d'eau)* (1985) une véritable expérience de *situation*. Le battement y est en effet constant entre le point de vue le plus éloigné – les vues captées par satellites météorologiques figurant parmi les plus lointaines perspectives que l'on connaisse – et le plus rapproché – non seulement l'exposition a-t-elle lieu sur la terre ferme, dans un espace à notre échelle, mais elle prend littéralement place dans un appartement, lieu du quotidien dans lequel nous vivons nos plus grandes proximités. Ce n'est pas par hasard d'ailleurs qu'apparaît une telle oscillation puisque le travail de peinture de Paiement à l'époque est largement inspiré par la pictorialité de la surface de la Terre et tout entier articulé par la capacité de la surface peinte d'évoquer tour à tour le monde vu au plus près (au microscope) et le monde vu du plus loin (au télescope). En témoigne ici éloquentement la masse nuageuse en mouvement représentée sur la grande spirale par les matériaux les plus divers – de la vieille tôle rouillée, des morceaux de jeans délavés et montés en grille, du cuivre parsemé de vert-de-gris, de la peinture sur papier, de la photographie retouchée à la peinture et de la photographie pure. Une fois de plus l'artiste joue de contradictions qui forcent notre situation : c'est par la plus forte matérialité qu'il cherche à traduire le mouvement insaisissable du nuage, c'est dans le proche qu'il nous montre le lointain, sans parler du basculement radical du point de vue : nous ne sommes plus ici sous le ciel, mais devant lui.

« Le Ciel et la Terre prennent forme et texture (*là*) où la substance de l'un et celle de l'autre

sont mises en émoi par leur proximité¹¹ », écrit Paiement pour le communiqué accompagnant l'installation, réitérant l'importance de la localisation et éclairant le fait que, loin de s'amuser de simples jeux d'oppositions, il est très sérieusement à la recherche de spatialités dialectiques : c'est précisément là où sont réunies les contradictions, là où les formes sont « intriguées » les unes par les autres, là où les choses sont *mises en émoi*, comme il le dit magnifiquement, que l'espace parvient à attiser son intérêt. Ainsi les nuages ne seront pas ici le seul lieu de friction du ciel et de la terre : à travers eux – comme l'indique d'emblée le titre, *Structures-de-vapeurs-d'eau* – s'attirent tout aussi fortement l'ordre et le désordre, la nature et la raison, la fixité et le mouvement, et s'active déjà la question qui deviendra en quelque sorte le leitmotiv de la démarche artistique de Paiement : « Comment penser le monde en mouvement ? »

Créé comme *Waterdampstructuren* à la suite d'un long séjour en Belgique, le corpus *Beyond Polders* (1983-1987) a pour sujet le polder, cette terre récupérée par les Hollandais et les Belges au xve siècle en endiguant et en asséchant la mer. Paiement s'intéresse plus particulièrement à un type de polder circulaire créé par le drainage de lacs intérieurs au cours du xviii^e siècle appelé *meerpold*. « Ce qui l'a fasciné, » rapporte Jocelyne Lepage, « c'est la *dialectique* entre la forme de ces lacs, formes organiques évoquant la cellule ou l'amibe, sur lesquelles les Hollandais ont monté des structures rationnelles, cartésiennes, des grilles, pour construire leurs villes. Ça lui faisait penser à la peinture moderne¹². »

À Montréal, l'ancienne brasserie Ekers que l'artiste adopte pour ce projet sera donc entièrement investie de ses préoccupations pour la peinture et pour la rencontre des systèmes d'ordonnement naturel et culturel de l'univers. Aux deux étages de l'édifice abandonné, Paiement présente un ensemble de travaux qui trouvent leur origine dans des documents provenant du domaine de la géographie, plus spécifiquement des vues aériennes des polders et de l'hydrosphère prises par satellites météorologiques. Cette documentation photographique, plusieurs générations de tableaux réalisés d'après elle et des peintures produites directement sur les murs et le sol du lieu font en sorte de superposer ici encore la surface peinte, la picturalité du lieu lui-même et la surface de la Terre. Du coup, proche et lointain sont eux aussi à nouveau réunis. Parallèlement, l'édifice, les plans du lieu, les documents géographiques, les tableaux tendus dans l'espace et un grand dôme à plan carré¹³ renvoient tous directement, comme plus tôt la spirale, à la notion d'appropriation de l'espace. C'est sans équivoque d'ailleurs, comme le montre l'étroite cohabitation des cartes des polders et des plans de la brasserie, que la réappropriation de la vieille usine par Paiement rappelle la construction de leurs villes sur le fond marin par les habitants du plat pays. Construit au-dessus d'une large trouée au second étage, le grand dôme apparaît ainsi comme la pierre angulaire de ce riche et complexe ensemble puisqu'il lie physiquement les deux espaces et se présente à la fois comme une version architecturale des tableaux¹⁴ et comme la traduction tridimensionnelle du polder dont il reprend la structure. La mer impétueuse peinte sur le mur adjacent le donne effectivement à lire comme un élément surgissant de l'eau, et les ombres portées de ses traverses comme autant de canalisations structurant l'espace mouvant et chaotique des eaux murales comme du lieu en ruine.

Architecturé par vingt-quatre montants, véritables « méridiens » qui en font un rappel certain du globe terrestre présent sous plusieurs formes dans l'installation, le dôme témoigne aussi clairement du désir de l'homme de se représenter par des moyens rationnels l'espace où il vit : la *prise à distance* du territoire, semble-t-il indiquer, agit comme une véritable métaphore de la *mise à distance* qu'implique toute entreprise de rationalisation du monde. Loin toutefois de se leurrer sur l'objectivité d'une telle entreprise, Paiement cherche au contraire toujours à relever les endroits précis où se rencontrent nature et culture, art et science, topographie et peinture, passé et présent, ordre et chaos. En ce sens, l'architecture temporaire inscrite dans ce lieu très romantique n'est pas sans évoquer l'univers mystérieux d'un chercheur boulimique qui s'adonnerait à la fois à l'architecture, à la peinture, à l'astronomie, à la géographie, bref à l'art et aux sciences en général, traduisant de manière presque obsessionnelle les découvertes d'un champ grâce aux modalités d'un autre jusqu'à y intégrer son propre lieu et multipliant les générations jusqu'à créer un inextricable ensemble de documents et d'objets liés entre eux comme le sont les principes de l'univers. À l'évidence nous n'avons perdu de la spirale que l'image : toujours les œuvres d'Alain Paiement se présenteront comme de fulgurants assemblages.

Dans l'univers

Parmi les reproductions fournies par Alain Paiement en vue de la préparation de ce texte se trouvaient deux images qui n'ont pas été produites par lui. Deux images à première vue laissées là par négligence, comme échouées dans une pochette à diapositives au cours de la manipulation de trop nombreux documents. À première vue, car il semble bien davantage que les deux « égarées » soient des manières de pistes ouvertes par l'artiste pour donner, de son travail, le contexte. La première de ces images provient du *Mysterium cosmographicum* (*Le secret du monde*) de Johannes Kepler (1596). La planche III du traité de cosmographie montre un emboîtement de formes géométriques qui représente « les dimensions et les distances des orbites des planètes au moyen des cinq corps de la géométrie¹⁵ ». Plus précisément, les sphères se contenant les unes les autres y

représentent les planètes connues à l'époque (Saturne, Jupiter, Mars, Grand Orbe (Terre et Lune), Vénus, Mercure et le Soleil, « milieu ou centre immobile de l'univers ») inscrites dans un système régi par « les cinq corps réguliers », cinq polyèdres qui, selon Platon, définissent les éléments naturels, représentent ainsi la géométrie de l'univers et sont donc associés au Tout, à la création tout entière ¹⁶.

S'il nous faut interrompre abruptement l'analyse de l'image, ces quelques informations s'avèrent néanmoins très éclairantes à plus d'un égard. On y retrouve déjà l'ultime désir de *situation*, celui de l'homme dans le cosmos. On y reconnaît aussi la curiosité de Paiement pour les liens qui unissent tous les éléments de l'univers et sa passion pour le croisement des différents modes de connaissance ¹⁷. Mais ce que la petite planche mêlant faits naturels et idéaux humains rend particulièrement visible, c'est l'opération par laquelle l'homme construit lui-même ces liens et ces modes de connaissance. Ce n'est donc pas par hasard – et non plus sans quelque nostalgie pour l'époque du savoir global dans laquelle ils œuvraient – que l'artiste s'attardera sur les travaux des chercheurs de la Renaissance, époque charnière de la pensée rationnelle et de nos appareillages conceptuels. Outre Kepler, on trouve en effet dans le travail de Paiement des références à Léonard de Vinci, qui sera entre autres l'illustrateur des « cinq corps réguliers », et à Dürer dont une gravure inspirera en 2000 la forme de *Diamant* ; le dôme à plan carré de *Beyond Polders* trouve des sources chez Michel-Ange, dans la quadrature du cercle et les premières planisphères ; les *Amphithéâtres* sont, comme nous le verrons, directement attachées à l'invention de la perspective, à la géométrie et aux projections élaborées par Mercator ¹⁸ ; tout cela sans compter l'intégration que Paiement, à l'instar des artistes de cette période, fait lui-même des travaux scientifiques de son temps. L'image du système solaire témoigne ainsi probablement du désir de l'artiste d'évaluer sa position en regard d'une tradition – ne dit-il pas de sa propre démarche, dans un esprit tout à fait renaissant : « [Mon] projet est devenu une recherche de compréhension de certains modes de connaissance, et implicitement, un projet infini ¹⁹ » –, et assurément d'une volonté plus large de situer la pratique de l'art dans le champ de la connaissance. La « mise en relation avec le monde » qui lui est si chère prend du coup une dimension impressionnante, embrassant non plus seulement le territoire, mais l'ensemble du monde et de son histoire.

Captivé par ces chercheurs des xve et xvie siècles, Alain Paiement est pourtant loin de se contenter de donner une simple saveur contemporaine à leurs travaux. De toutes les représentations de la Terre vue du ciel qu'on trouvait dans *Beyond Polders*, un tableau en fait particulièrement bien la démonstration. En fait, il ne s'agit plus d'une image de notre planète, comme on le croit à première vue, mais d'une lune étrangement renversée. Plutôt que de présenter sa surface, l'astre est rempli des nuages et du ciel qui l'entourent, comme l'annonçait son titre *Around Moon* (1984), ce qui crée un paradoxe visuel duquel on ne sort pas aisément : là où l'œil croit voir du plein, de la terre, on lui offre une percée sur le ciel ; là où il lit un volume, on lui ouvre un vide ; là où il comprend le cercle comme un trou dans la bâche carrée, celle-ci voit sa matérialité accentuée jusqu'à faire office de surface lunaire complètement expulsée de sa structure. Ainsi retournée sur elle-même, l'image nous laisse un creux non seulement dans l'œil, mais clairement dans l'estomac : nous ne sommes plus là. Privée de tout point de fuite – miroir exact de la situation de l'individu devant l'image –, cette « lune » déconstruit en effet profondément notre appréhension de l'espace et du monde et appelle à une révision véritable de la position du sujet sous les étoiles.

Ce faisant, *Around Moon* annonce aussi de manière frappante les renversements caractéristiques d'une première série d'œuvres photographiques. S'inspirant des méthodes de cartographie et de report, principalement du système de projection planisphérique du géographe Mercator permettant la représentation du globe terrestre sur une surface plane par sa division en longitudes et latitudes, l'artiste s'emploie à capter des intérieurs entiers en les balayant à partir d'un point fixe de sa caméra omnidirectionnelle, pour ensuite en recouvrir l'extérieur de larges sphères : « À l'intérieur d'amphithéâtres universitaires, je prends des vues de tout ce qui m'entoure », explique l'artiste. « Je les découpe et les assemble en panorama sphérique que j'inverse : comme si le visible enveloppant notre point de vue était une peau retournée sur elle-même, telle la voûte céleste dessinée sur un globe ²⁰. » Figurant parmi les premières et les plus ambitieuses pièces de cette série de photo-sculptures, *Amphithéâtre Bachelard* (1988) conjugue en un seul objet, par la simple condensation de l'amphithéâtre et du globe terrestre ²¹, ce que les installations précédentes déclinaient en une multitude d'éléments, à savoir la somme des connaissances et l'univers comme références ultimes de tout essai de *situation*. Le choix de la salle de cours de la Sorbonne est évidemment loin d'être fortuit : lieu emblématique de l'accumulation des savoirs s'il en est ²², elle voit ici sa vocation redoublée par la sphère qui connote clairement « l'idée d'un monde fini et clos, l'idée d'une Totalité ²³. »

Mais ce qu'ont également en commun le globe terrestre et l'amphithéâtre, c'est d'affirmer tous deux, déjà par ce qu'ils sont – une maquette et un lieu de représentation – et par leur fonction – de traduction et de conception du monde –, *la vision comme construction*, affirmation par ailleurs explicitement reconduite par l'usage de la photographie, véritable regard construit qui prend à partir de ce moment dans le travail de Paiement lieu et place de la cartographie comme entreprise de représentation rationnelle du monde ²⁴. Toutefois, c'est assurément la superposition des deux univers qui met le plus clairement en question – et sans répit aucun – nos constructions. Retournant l'espace comme un gant, la sculpture

nous plonge en effet dans une situation intenable puisqu'elle suscite un désir incommensurable d'embrasser ou d'entrer dans cet espace qui nous échappe, se pose devant nous avec la magie d'un prisme et active au plus haut point la convoitise, et qu'elle provoque en même temps un malaise irréductible causé par la forme qui nous excède physiquement et par la multiplication des points de vue²⁵ qui contredit notre présence, nous maintient constamment à distance et frustre du coup toutes nos tentatives de réconcilier cet espace avec le nôtre, vidé de sa substance. Dès lors, si c'est de situation qu'il s'agit, on comprend que Paiement ne nous offrira pas de solution facile. Dans cette version réduite du cosmos nous sommes exclus, expulsés, éjectés du sol qui nous porte et apparaissions plutôt comme des satellites en orbite dans un espace indéfini, « au milieu de nulle part²⁶ » ; ce panoptique nous ignore plus qu'il ne nous met à l'abri des regards. Nous devenons du coup des « sujets » paradoxaux puisque complètement dispersés, des « je aussi vague[s] qu'excentré[s]²⁷ » devant cette sphère qui, elle, se présente comme une véritable entité.

Si l'exercice est brillant et son impact sûrement à la hauteur de la fascination que les premières perspectives devaient exercer, là où se manifeste véritablement l'invention d'Alain Paiement, c'est qu'à la différence du cosmographe qui n'en avait que pour la régularité des corps ou du géographe dont les projections étaient mathématiquement symétriques, ici l'artiste a « posé le trépied de son appareil photo non pas sur la chaire, ni au centre, mais au fond de l'amphithéâtre Bachelard, en face et à l'opposé de la place du "maître"²⁸ », ce qui donne à la sphère une étrange distorsion, fait lire son inclinaison comme un déséquilibre et appelle, contre toute attente dans un univers scientifique, le regard subjectif, l'imagination, voire l'hallucination. Si le globe irrégulier est une manière d'insister sur l'impossibilité de la cartographie sans torsion de la réalité et, plus largement, sur la singularité de tout point de vue²⁹, il apparaît essentiel de noter qu'il révèle aussi que, dans son univers de maîtres, l'artiste emprunte très volontairement la place de l'étudiant. Conclure que cette sphère est une représentation autoritaire du savoir serait par conséquent oublier – et surtout ne pas percevoir dans la forme – que cette position d'élève dit bien davantage l'apprentissage comme pensée en mouvement, comme *vision en formation*.

Depuis la terre

Building Sight : le jeu de mots qui sert de sous-titre à *Chantier* (1991) signale à son tour sans équivoque la construction de la vision (*building sight*) et la superpose cette fois au chantier (*building site*) du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal qui fait l'objet de l'œuvre. S'il constitue un autre lieu de thésaurisation des connaissances, le musée est de plus en lui-même un « espace de construction de visions³⁰ », comme le fait remarquer la commissaire Sylvie Parent, l'expression appelant autant les arts visuels exposés que les idéologies qui les accompagnent. Ici, c'est précisément la « vision » moderniste que le jeu visuel met sur la sellette. Dans une salle à peine plus grande que lui, un large cube blanc rappelle d'emblée la sculpture minimaliste et son idéal d'autoréférentialité, que contredisent toutefois très rapidement son échelle et, comme pour *Amphithéâtre*, une série de distorsions de la forme « parfaite » : le bloc dont un seul des coins touche le sol est complètement désaxé ; la grille qui quadrille chacune de ses faces joue d'ambiguïtés entre la mise au carreau académique, la peinture formaliste et les poutres et traverses des murs des maisons ; une de ses arêtes est complètement arrachée, laissant le spectateur en voir l'intérieur et même le pénétrer ; enfin, le spectacle visuel que celui-ci y découvre en s'avançant sur un madrier – de vastes photographies du chantier au moment où le site est surchargé d'échafaudages et de structures de coffrage tapissant entièrement les six parois – rivalise de séduction et de vertige avec les « cycloramas » et autres machines à tromper l'œil.

« On pourrait associer la qualité résolument "moderne" de l'extérieur à la représentation de l'institution (on remarquera, par ailleurs, les ressemblances entre la trame du cube et celle de l'extérieur du nouveau musée), et l'intérieur à ce qui est inachevé – mais dont l'image fixe un état³¹ », explique l'artiste, précisant que si cette intériorité contrevient effectivement à l'exigence moderniste de non-théâtralité, elle a pour principal intérêt d'activer une très forte tension entre dehors et dedans, construction et inachèvement, fixité et mouvement. À l'opposé de la sphère qui l'excluait, *Chantier (Building Sight)* met cette fois le spectateur en plein cœur de la dialectique, faisant de lui le dernier d'une série de sites de construction gigognes, comme le montre l'éclairante analyse de Sylvie Parent :

Le travail demandé au spectateur est particulièrement intense puisque la mise en abyme des contenants instaurée dans cette œuvre fait de lui l'ultime contenant de cette installation. Relativement fixe lui aussi dans son apparence, il est remué intérieurement par cette expérience, de la même manière que l'est un chantier en construction par rapport [à] l'architecture qui en résulte. D'un contenant à un autre, il se produit des décalages, des ouvertures, des distorsions. Il est en quelque sorte demandé au spectateur de vivre une rupture avec ses perceptions habituelles³².

Le « trou » qui enserme au sol le pied de la rampe est une autre façon de dire visuellement la place centrale qu'occupe le visiteur au sein de ce dispositif. Il laisse de surcroît présager, sous l'image, un nouvel – et plus lugubre – intérieur et nous rappelle du coup que dans le travail d'Alain Paiement – beaucoup plus qu'on ne l'a souligné jusqu'à maintenant – toujours quelque chose se passe sous la surface, toujours un chantier s'opère dans la matière. Nous y reviendrons. Restons pour le moment dans les musées en construction.

Dix ans plus tard, Paiement réalise une œuvre ayant pour sujet le Centre Georges Pompidou en cours de rénovation. *Diamant* (2000) est en quelque sorte la contraction d'*Amphithéâtre Bachelard* et de *Chantier* : le musée en construction apparaît sur un immense diamant – nouvelle image de la perfection de la forme – installé au croisement de deux grands cerceaux métalliques qui se mêlent aux poutres des échafaudages et permettent d'envoyer le prisme cul par-dessus tête, bousculant à nouveau nos repères en matière d'espace. Les deux œuvres se rencontrent également dans les références que fait *Diamant* à la Renaissance de Dürer – sa forme a été déterminée par celle du polyèdre qui apparaît dans la gravure *Mélancolie I*, relevé de l'ensemble des connaissances de l'époque – et au modernisme de Gordon Matta-Clark, auquel Paiement rend ici en quelque sorte un hommage : au moment de la construction de Beaubourg, l'artiste américain avait en effet taillé dans les édifices qu'on allait raser un gigantesque cône traversant leurs parois mitoyennes, *Conical Intersect*. Au vide qui faisait alors voir la matière, Paiement répond par une autre forme géométrique, pleine celle-là, mais que son propre recouvrement photographique parasite radicalement, la creusant visuellement, niant sa matérialité et la donnant à voir comme un ensemble d'angles irréguliers.

Photographié depuis une structure extérieure, *Diamant* inclut aussi, à la différence des deux précédentes œuvres, un spectaculaire panorama de la ville de Paris. Si la prouesse visuelle peut plus que jamais donner à penser le travail d'Alain Paiement comme une merveilleuse histoire de regards, elle a également le grand intérêt d'inscrire l'institution comme un organisme en transformation au sein de la cité, de conférer à la ville elle-même la vitalité d'une mise en chantier et de faire clairement intervenir dans l'image la question de la temporalité.

Devant le temps

Se demander où on est, où on en est, c'est se situer physiquement, mais c'est aussi inévitablement se situer dans le temps : cela implique nécessairement une certaine forme de bilan. Toute tentative de localisation nous met ainsi essentiellement devant le fait que notre point de vue, que ce point là où l'on se tient, se trouve à toutes les secondes relativisé par le passage du temps : on n'a effectivement qu'à observer les nuages un moment sans bouger pour se sentir d'un instant à l'autre plus ou moins proche du ciel.

Dans le travail d'Alain Paiement, la perspective visuelle appelle presque systématiquement à une plongée temporelle. On l'a vu, les allers-retours récurrents entre l'histoire (de l'art et de l'homme) et l'actualité la plus récente ouvrent chaque fois autant de perspectives historiques. Toutefois ses œuvres sont surtout d'inlassables rappels, non seulement que la Terre est ronde, mais qu'elle tourne, qu'elle est en continuelle transformation, que le monde n'est en fait qu'un vaste chantier de construction. Si les échafaudages apparaissent parfois littéralement dans l'image, la façon qu'ont même ses travaux les plus achevés de demeurer à l'état de projet, de porter en eux l'idée d'une maquette ou d'un plan préfigurant quelque chose, inscrit au sein même de l'œuvre le temps comme un élément structurel : chez Paiement, l'objet est projet. Sous tous les angles en effet, qu'il s'agisse de la projection géographique, mathématique, photographique, lumineuse, architecturale ou mentale, qu'on parle de plan (dans tous les sens du terme), de *mapping*, de perspective, de chantier ou *dework in progress*, cette production – principalement articulée autour de la photographie et de l'architecture, techniques projectives par excellence – est une complexe intrication des différents procédés de projection et de la notion de projet au sens philosophique du terme. Comme moyen de définition de la vision, de construction du monde et de structuration du temps, la projection est ici tout autant, voire surtout, construction du *sujet* dans le monde.

Au début des années 1990, certaines œuvres posent frontalement ces questions liées au temps et à la projection. C'est le cas notamment de *Dead on Time (Work in Progress)* (1990) qui présente, sur une grande structure spiralee, un *mapping* de l'intérieur de la Tour de l'horloge dans le Vieux-Montréal. Ici tout parle du temps. L'horloge évidemment, mais aussi la photographie en tant que captation d'instant précis, la prise de vues réalisée à intervalles de dix minutes au cours d'une journée entière ou encore l'éclairage changeant qui inscrit, en l'absence des aiguilles, le passage des heures. Puis la spirale elle-même, probablement la plus claire traduction visuelle de la progression et de l'irréversibilité du temps, qui constitue également une forte allusion à la cosmologie universelle et rattache ainsi immédiatement cette pièce contemporaine à l'histoire même de la formation du monde. Mais encore : télescopant préhistoire moléculaire et futur technologique, Paiement use des nouveautés informatiques en pleine expansion au moment de la réalisation de l'œuvre et procède à une pixélisation de la photographie qui déconstruit l'image jusqu'à la limite de la visibilité, se superpose au caractère inachevé de la structure laissée en partie découverte et suggère un espace ouvert, en transformation continue. Enfin, s'il confirme sans équivoque cette progression à l'infini, le titre *Dead on Time (Work in Progress)*³³ convoque une temporalité pour le moins paradoxale : être à l'heure, indique-t-il, est un travail continuellement en cours ; habiter le moment, c'est s'installer dans l'enchevêtrement des temps ; vivre ici et maintenant, c'est mourir à chaque instant. Et cela, outre l'horloge qui fait impitoyablement tomber les secondes, c'est probablement la déambulation du spectateur autour de cette « spirale de temps déployée dans l'espace³³ », temps propre à l'expérience de la sculpture, qui le figure avec le plus d'éclat.

« Avec cette horloge, la question de la temporalité est devenue un leitmotiv de mon travail », conclut Alain Paiement :

Les sujets architecturaux exploités par la suite ont tous un caractère temporel évident, soit en étant en transformation ou en contenant du changement. Les constructions photographiques sont pensées comme des interprétations de la temporalité spécifique de chaque bâtiment, tant par les procédés de mapping que par les formes qui en résultent³⁵.

En fait foi *Mapping Continuum* (1994) – tout comme *Chantier* par ailleurs –, réalisée quelques années plus tard. Représentant la Bourse de Paris au moment précis où la moitié du parquet est en reconstruction pour y installer de nouveaux dispositifs de transaction et d'affichage, l'œuvre met à nouveau en abyme différents aspects du temps : temps de la Bourse elle-même, matérialisation du flux de l'économie où tout ne dure qu'un instant ; temps de la transformation du lieu ; temps des images captées par le balayage latéral d'une caméra vidéo³⁶ ; temps, enfin, de la haute spirale sur laquelle viennent s'attacher les photographies, qui fait plusieurs tours sur elle-même et dont la structure de bois, visible en amont et en aval des images, appelle, comme le continuum du titre, à un processus infini. Ainsi ce que nous apprend ce nouveau coquillage se voulant la cartographie du monde en mouvement, c'est principalement que la continuité chez Alain Paiement n'est jamais synonyme de linéarité : à l'image de la spirale qui dans son déploiement rencontre son passé et effleure son avenir, elle serait plutôt essentiellement constituée de ces petits endroits (là) où les couches de temps se touchent.

Superposant encore une fois très clairement le temps, *sometimes*, au lieu représenté, Times Square à New York, *Sometimes Square* (1994) annonce également qu'en lieu et place d'une spirale, c'est à une véritable quadrature que nous aurons droit. Paiement choisit en effet, plutôt que de présenter son balayage sphérique du célèbre carré marchand sur une surface arrondie, de tendre vigoureusement les photographies numérisées sur des plans, les tirant comme des draps jusque dans les coins de la structure orthogonale et les contraignant pour en corriger la courbure à de sévères distorsions, créant ainsi de nombreuses béances au sein de l'image, non sans faire écho aux déchirures créées par l'aplatissement du globe terrestre sur une carte. Cherchant à montrer que la photographie n'est en fait qu'une information – préoccupation liée à l'entrée massive des technologies de l'image et à la marchandisation ambiante de l'espace photographié –, il en éliminera également les points de fuite pour la faire apparaître comme stricte surface, effet renforcé par les minces panneaux qui lui servent ici de support et qui, à mi-chemin entre le décor de théâtre et le placard publicitaire, redisent autrement le monde des apparences. « Le "carré" new-yorkais se voit interprété comme un assemblage de devantures "tape-à-l'œil" formant une scène spectaculaire³⁷ », résume l'artiste. « C'est comme si je disais que la ville est un ensemble de flux informatifs, économiques, qui à la limite n'ont pas besoin de toi³⁸. »

Néanmoins, partout en filigrane de ce discours sur la société de consommation et le monde de l'information semble se profiler, voire persister la question de la temporalité. Se prononcer par rapport aux transformations de son époque, n'est-ce pas d'emblée se situer par rapport à son temps ? Mais encore : c'est véritablement « de temps en temps », *sometimes*, que nous mène cette image qui réunit, comme il rend visible la cohabitation de documents couleur et noir et blanc, des vues de la 47e Rue en 1989, d'autres prises entre les 44e et 45e Rues en 1991 et certaines encore situées près de la 42e Rue en 1993. Le square lui-même – et celui-ci en particulier – est un lieu de passage, de circulation, de transition et de transaction, « un assemblage en transformation continue, un chantier³⁹ », toutes choses que traduisent très clairement les balayages ondulants, les distorsions de l'image et le caractère temporaire de l'installation dont la charpente apparente et les effets de découpage et de montage appellent l'idée du travail en cours : « [L'installation] a été pensée comme un essai ou un laboratoire dont l'état inachevé est intrinsèque [à] sa dimension de "projet"⁴⁰ », rappelle d'ailleurs l'artiste.

Mais il est encore un dernier espace qui signale ici l'importance de la transformation : le texte. Bon nombre des enseignes lumineuses qui tapissent le square ont en effet été trafiquées de telle sorte qu'apparaît une fois de plus la manipulation des données et que se profile sous l'image, sous le lieu familier, une inquiétante étrangeté : Howard Johnson devient How Hard My Son ; Panasonic Slightly Ahead of Our Time devient Paranoiac Just Lately Ahead of Our Time ; Burger King est transformé en Boring Kill ; A Chorus Line et Martinique Jewellers se voient remplacés par A Border Line et Many Arty Levellers. Insérés dans les distorsions de l'image, les jeux de mots créent toutefois plus qu'un effet de double sens : ils provoquent une profonde modification du point de vue, l'expressionnisme du square nous donnant même à certains moments l'impression d'être l'objet d'hallucinations ou d'accéder à un autre niveau de conscience. En ce sens, si en réduisant tout le site à un pur effet de surface Alain Paiement pensait faire de *Sometimes Square* un contre-exemple du *genius loci*, la rencontre percutante des enseignes avec leurs nouveaux messages renvoie instantanément aux hiatus des différents moments de prise de vues, aux images qui se chevauchent, se heurtent, se télescopent, et fait ainsi surgir à la surface même que tout ici tend à confirmer, sinon un génie, du moins sûrement quelque chose comme un inconscient du lieu. Loin d'être incompatible avec l'intention initiale de l'artiste, c'est au contraire toute l'agressivité de la marchandisation sauvage et superficielle du monde que ce sens mis dessus dessous révèle. Prise au pied de la lettre, au sens de « ce qui était en dessus est dessous », l'expression a aussi l'intérêt de traduire la confusion visuelle de

l'ensemble et l'état de désordre psychique qu'elle évoque. Elle donne du coup une indication claire de la manière dont il nous faudra aborder les croisements de ces couches de temps.

Balayages

Que peut-on connaître du monde ? De notre naissance à notre mort, quelle quantité d'espace notre regard peut-il espérer balayer ? Combien de centimètres carrés de la planète Terre nos semelles auront-elles touchés ?
Georges Perec 65

Jumelant littéralement les balayages de ses yeux à ceux de ses semelles, Alain Paiement a récemment entrepris de photographier le sol où il pose les pieds. « *A priori*, c'est simple comme en géographie, » explique-t-il :

*on balaye photographiquement le territoire du haut d'un avion ou d'un satellite sur la base d'un découpage cartographique minimal en s'assurant que le plan-film soit toujours positionné parallèlement à la surface photographiée. Ici, l'étendue observée est plus immédiate. J'ai fait des images de sols où j'ai marché*⁶⁶.

Cartographiant ainsi de manière minutieuse et systématique un bout de trottoir [*Merci, merci*], un morceau de plage [*Ocean Park*] ou une chambre à coucher [*Phil's Room*], l'artiste nous permet d'imaginer qu'éventuellement toute la planète pourrait être, pas à pas, répertoriée. Si une telle utopie est infiniment loin d'être réalisée, les fragments de sols captés au cours des cinq dernières années ont quand même donné lieu à un important corpus d'images, *Refaire surface*, présenté pour la première fois au printemps 2001. Faisant allusion à l'absence prolongée de l'artiste sur la scène montréalaise, le titre prismatique de la série décrit d'abord de façon stricte son opération, qui consiste à reconstruire par la photographie les surfaces photographiées. Il évoque aussi un retour aux préoccupations picturales qui ont largement animé Paiement au début de sa carrière, retour qu'appuie avec éloquence le travail de la couleur et des textures et l'affirmation de la surface partout présents dans cet ensemble, de même que les références à l'histoire de la peinture, de la *Vierge Sixtine* de Raphaël à Agnes Martin, en passant par Dubuffet et l'abstraction géométrique : « Refaire surface, c'est comme revoir la géographie primitive qui m'a fait dériver de la peinture vers la photographie architecturale durant quelques années. Refaire des tableaux ⁶⁷ », explique-t-il. Mais le titre n'a pas pour autant moins à voir avec la photographie : son point de vue à vol d'oiseau contraignant sévèrement les volumes à la mince feuille du papier photo, c'est elle qui fait ici de tout relief une surface.

Néanmoins, là où l'expression *Refaire surface* trouve certainement son sens le plus riche, c'est encore dans les télescopages qu'elle suggère. L'idée du choc des plans est en effet explicite dans cette image d'une chose qui, venue des profondeurs, fend la surface de l'eau et se projette dans l'air. Le surgissement qui l'accompagne convoque également à nouveau, et ici sans aucune équivoque, l'univers psychique : une chose qui refait surface provient le plus souvent du côté sombre du monde ; elle revient assurément de l'arrière-plan, de l'inconscient. Du coup, on navigue tout près du processus de décantation que Georges Didi-Huberman associait plus tôt au travail de la mémoire, comme par ailleurs du procédé d'irrigation à l'origine des polders. Il y a effectivement, dans la manière qu'ont ces photographies récentes de faire s'interpénétrer le fond et la surface, non pas seulement des parentés formelles évidentes avec les *images* qu'Alain Paiement a réalisées des étendues asséchées, mais plus structurellement encore avec le *procédé* même de récupération de la terre sur la mer : ces nouvelles images apparaissent en quelque sorte comme des « irrigations photographiques » qui ramènent les derniers plans à la surface comme le fond boueux à travers l'eau. Empruntant les mots de Paul Claudel, l'artiste ne disait-il pas d'ailleurs à propos des polders hollandais – ce qui vaudrait tout aussi bien pour ses nouvelles photographies – qu'ils constituaient « un aplanissement de tous les reliefs et une généralisation jusqu'au terme de la vue de sa surface ⁶⁸ » ?

Ainsi, pas plus ici que dans l'ensemble de cette production, la surface n'est à concevoir comme une face simple : reconduisant la dualité que nous avons maintes fois rencontrée, elle demande à être lue simultanément d'en dessous et d'au-dessus. Comme l'explique l'artiste, étayant la dialectique :

[Ces photographies sont] quelques autres mappings inachevés conjuguant ordre et désordre, rassemblés par un intitulé qui implique un retour d'en dessous, tel un sous-marin émergeant après une approche au périscope. Mais ici, on voit d'en haut. C'est le regard de personne, sinon celui de Dieu. Nous sommes observateurs sans y être encore ⁶⁹.

À la fois dessus et dessous, regard omniscient et observateur inexistant, quoi qu'on fasse, l'image rend notre position insaisissable : où que l'on se pose, le sol demeure instable. Le défi sera dès lors de chercher à comprendre le mode d'habitation que propose cette situation intenable.

Fouler le sol

Dans cette aventure, le regard balayeur de l'artiste se pose sur toutes sortes de choses rencontrées au hasard de ses allées et venues ⁷⁰. Une femme dans sa douche [*Above Shower (et toi)*], un château de sable, une chambre d'enfant [*Yo*], une trappe à souris [*Mourir à deux*], une automobile pourrie [*R21*] : « Pas de lieux fameux ou monumentaux. Que du précaire, en somme ⁷¹. » Des choses banales à première vue, mais que leur basculement nous enjoint d'appréhender tout autrement. Il semble en effet que nous sachions si peu regarder qu'il suffise d'un changement d'angle – double ici, celui de la caméra étant relayé par l'accrochage sur le mur – pour qu'un objet familier nous apparaisse complètement inédit. Chacune de ces images nous indique du coup qu'il n'est nul besoin de puissant télescope ni de tourner les yeux vers le ciel ou d'embrasser la terre entière si nous ne savons pas même porter avec attention les yeux sur nos environnements les plus ordinaires.

Pour l'œuvre maîtresse de ce récent corpus, *F3 (Living Chaos)* (2001), Paiement a reconstitué la demeure d'un ami. L'appartement bordé de rues se présente comme une enceinte privée au sein de la cité et réactive d'emblée la tension entre intérieur et extérieur qui nous est maintenant familière et que véhicule déjà, par son seul seuil, toute habitation ⁷². C'est néanmoins de l'intérieur que se télescoperont ici le plus intensément dehors et dedans. La photographie nous montre simultanément toutes les pièces du logement, comme si on en avait arraché le toit, installant sur un même plan tous les espaces sans égard à leur fonction. La grande distance à laquelle nous place l'échelle du lieu et le regard méthodique qu'y porte l'artiste finissent de nous mettre en situation d'observer l'homme dans son « habitat naturel » comme on le ferait d'un animal ou d'un insecte. Ainsi chaque objet devient-il un indice supplémentaire pour comprendre la manière d'habiter du propriétaire, à savoir sa façon d'occuper l'espace autant que la conception qu'il a de son lieu. Car l'appartement en plein chantier de rénovation – on n'insistera jamais assez sur les moments auxquels Paiement choisit de documenter les lieux – se retourne effectivement très rapidement, comme un gant encore, pour devenir une véritable matérialisation de l'espace interne de son propriétaire, lui-même en construction : la présence tranquille au milieu du chaos de l'homme dans sa baignoire blanche, sorte de cocon dans ce fouillis visuel, donne à lire l'environnement comme un microcosme intérieur, les différentes pièces comme autant de zones d'une psyché polynucléaire, bref l'espace habitable comme un espace habité. Seul être vivant de l'image – et l'un des premiers d'ailleurs à faire son apparition dans la production de l'artiste –, l'individu représenterait autant sinon plus que l'intérieur bordélique le « chaos vivant » annoncé par le titre : « La maison est à tel point le "modèle" (donc l'habitant) et le "portrait" que la présence de l'habitant ne peut être que redondante ⁷³ », explique Marie-Ange Brayer, qui a abondamment réfléchi sur nos habitations. Elle poursuit :

L'existence humaine n'est pas pensable avant toute possibilité de se retirer dans un espace séparé. L'habitation (ou la « maison ») est bien une réalité concrète et empirique : mais sans elle l'homme qui l'habite ne serait pas ce qu'il est. Autrement dit, la « maison » n'est pas un objet en face d'un sujet qui se servirait d'elle comme d'un outil ⁷⁴.

Dans le contexte du travail d'Alain Paiement, qui dans son ensemble nous enseigne que l'univers – notre ultime demeure – n'est pas plus que notre maison « un objet dont on se sert comme d'un outil », mais bel et bien une partie du sujet que l'on bâtit, le fatras dû à quelque big bang intérieur pourrait bien être aussi à comprendre comme une fascinante métonymie de la vie et de son perpétuel chantier. À nouveau Marie-Ange Brayer :

La maison serait ce commun dénominateur que l'on peut tous partager, que l'on peut tous comprendre, conflagration de l'origine et de la destination, origine de soi et destination vers une altérité consensuelle dans la maison, ce seuil « affecté » entre soi et le monde. Comme si le monde entier n'était plus que la forme préhensible du globe ⁷⁵.

Parler ainsi d'origine et de destination, de leur « conflagration », c'est aussi faire clairement entrer dans l'appartement la question du temps ; c'est relever le caractère fondamentalement transformatif de toute maison ⁷⁶, que laisse ici voir la scène quotidienne et les expériences qui lui sont spontanément associées. Évoquant cette « traversée dans le temps », la prise de vues sur quatre jours explique que des objets soient déplacés et apparaissent ainsi plus d'une fois dans la photographie, les perspectives multipliées et les traces repérables du collage numérique permettent quant à elles de reconstituer les parcours spatial et plastique de l'artiste, cela sans compter l'escalier dont la transparence crée une boucle de temps de laquelle on ne s'extirpe pas aisément. Mais c'est probablement par-dessus tout la confusion qui traduit ici le mieux la temporalité du lieu : l'intérêt du chaos, en effet, c'est que quelque chose s'y passe.

Effleurer le temps

C'est de manière absolument littérale qu'Alain Paiement aborde la question de la situation dans sa plus récente œuvre : il cartographie sa propre maison. Rien de mieux en effet pour savoir « où on (en) est » que de se questionner sur le lieu où l'on vit son quotidien. Rétrospectivement, ses premiers points de vue aériens apparaissent ainsi comme les points de départ d'un incroyable *zoom in*, d'une longue et lente approche qui aura mené l'artiste de l'espace extraterrestre à des pays lointains jusqu'à son quartier et sa demeure-atelier. Mais l'appartement ici encore n'est pas sans lien avec l'univers puisque Paiement le

remet dans son contexte, reconstituant la pâtisserie du rez-de-chaussée de l'immeuble, une portion de la cave et du toit, l'espace de la rue et la tranquille cour arrière *par rapport auxquels* il le situe, créant ainsi un véritable microcosme qui se déploie en de gigantesques planchers installés dans l'espace les uns devant les autres, comme si l'édifice dans la galerie avait simplement été couché. Sous la notion d'*habitation* se profile donc l'idée de *cohabitation*. Outre son voisinage au sens strict, *Parages* (2002) donne à lire l'immeuble comme un organisme dans lequel coexistent différentes fonctions : l'installation permet d'apercevoir simultanément, cette fois sur les axes vertical et horizontal, ses aires publiques et privées, ses lieux de travail et de repos, ses espaces de rangement et ses ornements, ses zones sombres et ses ouvertures sur le monde. L'appartement, autour duquel bourdonnent une foule de personnages en pleine activité – à la boulangerie certains préparent du pain, des gâteaux et des pizzas, un autre embarque la fournée quotidienne pour la livraison, des passants déambulent doucement sur le trottoir alors qu'un groupe s'est carrément emparé de la rue pour célébrer la victoire du Brésil au Mondial de foot –, apparaît aussi comme une petite enclave au sein de la ville en mouvement et exacerbe du coup la réalité troublante de la simultanéité de nos parcours : chacun de ces figurants a lui aussi quelque part son petit logement ; chacun construit parallèlement à la nôtre son existence singulière ; chacun habite *son* lieu. Si le point focal est ici le lieu de l'artiste, voire l'artiste lui-même comme en témoigne le regard qu'adresse un chat à sa caméra, la présence de chacun de ces individus a pour effet de multiplier les points de fuite possibles, de les multiplier d'ailleurs jusqu'à inclure chacun des milliards d'êtres humains qui peuplent la planète puisque les figures rabattues sur le plan à l'extrémité de la rue donnent à l'image une rondeur qui l'apparente à l'horizon terrestre et qui appelle à la poursuite virtuelle du *mapping* sous toutes les latitudes.

Par conséquent, plus encore que de l'espace ou du temps, ce qu'organise cette œuvre, c'est du mouvement. Associer sa propre maison aux lieux transitoires qui ont depuis toujours fait l'objet de ses investigations constitue en soi de la part de l'artiste une déclaration d'instabilité – qui n'est pas contraire au fait de vouloir se situer. Suspendre les gestes des figurants montre autrement que la photographie ne fixe qu'un minuscule instant dans des parcours enchevêtrés. Bricoler des images prises sur plusieurs mois pour en faire une seule, présenter des lieux une cartographie volontairement inachevée et organiser le tout de sorte qu'il ne soit saisissable que par voie de montage, tout cela aussi « donne à penser le réel comme une "modification"⁷⁷ ». Mais la plus belle métaphore de la vie comme mouvement est très certainement amenée par la fabrication du pain. Image quasi archétypale de la transformation des éléments, du recommencement journalier de toute chose et de la continuité de l'humanité, chaque miche est structurellement porteuse d'une histoire de vie et de mort, dialectique essentielle de toute transformation, que redisent par ailleurs la naissance et la disparition inlassables des nuages que forme sur la toiture la fumée sortie des fourneaux.

Faisant ainsi cohabiter tous ces phénomènes, le grand collage éclaire mieux que jamais le fait que se trouve, sous la passion d'Alain Paiement pour les espaces, une incontestable curiosité pour *ce qui s'y passe*. Qu'en définitive, tout lieu chez lui est intrinsèquement lié à un avoir lieu.

Frôler la mort

La seconde image « oubliée » par Paiement au milieu de ses documents, aux côtés de la cosmographie de Kepler, est une gravure sur cuivre d'Albrecht Dürer. Célèbre pour les innombrables interprétations qu'elle a générées, *La mélancolie I* (1514) représente l'ensemble des préoccupations scientifiques, mathématiques et théologiques de la Renaissance, et surtout le rapport de l'homme à cette somme. Cette œuvre, qui provoque « un désir [...] de compréhension et de conception du monde ⁷⁸ », joue un rôle précis dans le travail de Paiement puisque, nous l'avons déjà évoqué, Diamant est directement inspiré du polyèdre qui y apparaît. La forme, qui appartient selon Böhme en premier lieu « à l'univers de l'artisanat et de la technique ⁷⁹ », pourrait aussi bien être « un vestige de colonne, la forme non aboutie de l'un des corps originels, la construction d'un polyèdre irrégulier ou la représentation d'une structure cristalline ⁸⁰ ». Représentant de manière générale « l'expression particulière de l'aptitude aux constructions géométriques ⁸¹ », elle renvoie directement à l'espace mental et s'apparente en cela au désir d'Alain Paiement, par sa géométrie personnelle, de mettre en forme des « concrétions de la pensée », de lancer à l'extérieur de la tête ce qui s'y forme ⁸². C'est d'ailleurs, comme le rappelle Böhme, essentiellement le même projet qui est à l'origine de « cette gravure [qui] est une image de la pensée ⁸³ ». Mais ce que l'estampe nous rappelle surtout, c'est que nous ne produisons jamais que des cailloux – aussi rutilants soient-ils. L'allégorie de Dürer montre en effet le caractère vain de toute entreprise de compréhension du monde et la mélancolie qui s'empare inévitablement de celui ou celle qui a un jour rêvé de le balayer en entier – et chacun de nous a dû déjà y aspirer : « l'expérience mélancolique et la problématique du pouvoir-connaître sont liées ⁸⁴ », explique encore Böhme. C'est dire autrement, comme Paiement le répète dans chacune de ses œuvres depuis près de vingt ans, que la vie échappe à toute tentative de saisie et que la prise dont la photographie nous offre l'illusion n'est en fait que l'image de nos prétentions : « L'empreinte photographique désigne la mort de cet instant qu'elle imprime », écrit l'artiste. « Nous recherchons en vain la durée de son effet, substituant l'apparence imprimée à la réalité éphémère. En cela, elle nous apparaît

toujours comme une mort prononcée⁸⁵ » et, pourrions-nous ajouter, comme une vanité. Il est d'ailleurs remarquable, dans le contexte de cette *Mélancolie* qui appelle l'homme à la plus grande modestie, que Böhme ignore complètement l'esquisse de visage « reflétée » à la surface du polyèdre, allusion certaine à la *vanitas*, et qu'il ne le rapproche pas de l'état d'abattement de la figure principale.

Nous l'avons vu, ce n'est pas d'hier qu'Alain Paiement produit à sa façon de semblables « mélancolies » : depuis la spirale de *Waterdampstrukturen* et les ruines de *Beyond Polders* jusqu'aux restes épars de *Constellation (squat)* ou de *Living Pittoresque*, en passant par l'irréversibilité de *Dead on Time (Work in Progress)*, ses œuvres nous ont toujours essentiellement mis devant ce qui nous échappe de la connaissance et de l'espace, comme du temps qui passe. Certaines images sont même d'explicites *memento mori* : à preuve l'inquiétant couloir au cœur des catacombes de *Portes closes* (1996) ; l'émouvante délicatesse des squelettes de souris de *Mourir à deux* (2001) ; la picturalité des « entrailles » complètement rongées de l'automobile de *R21* (1999) et l'accumulation des feuilles mortes dans tous les recoins de *Two Times Tree* (1996-2001) où le travail des profondeurs et le fascinant jeu de grilles du chantier qui entoure le platane devenu une protubérance étrange prend la gravité d'une mise au tombeau. Mais la mort ici ne constitue pas un arrêt : elle n'est encore qu'une figure de l'excès, une aberration au même titre que cette autre image structurellement porteuse de l'insaisissabilité de la vie qui reparaît de manière récurrente dans la production d'Alain Paiement, celle du nuage. Structure inconsistante en état permanent de formation et de déformation, le nuage est en effet un symbole de ce qui échappe à la représentation et une incomparable image du mouvement : « le nuage, » écrit Hubert Damisch qui lui a consacré un magnifique ouvrage, « dans la variété toujours changeante de ses formes, peut apparaître comme le support, sinon comme le modèle de toute métamorphose [...] »⁸⁶. » Comme illustration explicite de la transformation, de ce qui se « forme au-delà », il constitue en soi une aberration, ce qui en fait une métaphore essentielle de tout ce qui déborde notre capacité d'appréhension : « Le flou est une aberration optique », explique Paiement. « Il est ce qui excède les limites de ma perception dans l'expérience immédiate de ce qui m'entoure, comme un effet de non-résolu dans la recomposition mentale d'un tout par addition de cadrages dont on ne saurait jamais pouvoir rassembler la totalité en un seul point au même instant⁸⁷. »

La cohabitation du nuage avec de rigoureuses procédures scientifiques dans ses toutes premières images était ainsi déjà une manière pour l'artiste de manifester sa conscience que quelque chose allait inéluctablement lui – et nous – échapper. Faisant plus tard travailler d'autres formes de « flous⁸⁸ » dans une multitude d'œuvres où se rencontrent la règle stricte et les processus organiques, c'est la même principale connaissance qu'il transmet : ce n'est qu'en acceptant d'être bousculé par le mouvement que l'homme peut tenter de comprendre quelque chose du monde, ce n'est que sur une terre mobile qu'il peut penser construire, ce n'est que dans la connaissance de ses limites qu'il peut créer, comme le conclut Böhme à propos de l'œuvre de Dürer :

Si Dürer ne représente pas la *melancholia generosa* de ficin, il donne cependant une nouvelle interprétation du génie saturnien : dans l'esprit en éveil, devant l'étendue des questions se révèle une nouvelle dignité. Elle ne consiste pas dans l'acquisition par l'homme, grâce à sa participation à des puissances supérieures, d'un statut privilégié, mais dans sa prise de conscience, grâce à sa réflexion méthodique sur un monde regorgeant de signes, qu'il est un sujet avec un esprit limité, et qu'il crée ce qu'il peut créer, dans la connaissance de ces limites. Le message de la *Mélancolie* est qu'il n'y a aucune délivrance à attendre de la multiplicité des signes et du caractère limité des choses. Vivre sans « cellule » et sans « armure » est la voie la plus difficile, la voie de la douleur⁸⁹.

Sa vaste maison sans toit ni parois est ainsi peut-être la meilleure traduction du mode selon lequel Alain Paiement habite son lieu. Elle nous enseigne essentiellement que c'est sans « cellule » ni « armure » qu'il nous faudra habiter les possibilités et, à jamais, squatter le monde est ses innombrables chantiers.

Notes

Perspectives

10 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 164.

11 A. Paiement, communiqué de presse pour *Waterdampstrukturen*, Appart' art actuel, Montréal, 1985. C'est moi qui souligne.

12 Jocelyne Lepage, « Alain Paiement : quand un artiste déloge les pigeons », *La Presse* (Montréal), 21 novembre 1987. C'est moi qui souligne.

13 Paiement travaillera de manière récurrente cette rencontre du cercle et du carré. Il nous est impossible ici de la commenter plus longuement, mais mentionnons quand même combien les petites aquarelles carrées du début des années 1980, toutes les représentations de la Terre (elles aussi sur support carré), les *Amphithéâtres* et *Chantier*, notamment, relèvent clairement de cet attrait pour les figures de base de la géométrie.

14 L'artiste avait précédemment conçu toute une série de tableaux ayant pour support des parapluies et avait aussi fait le projet de travailler sur des parachutes dont la forme est très clairement apparentée à celle du présent dôme.

15 Jean Kepler, *Le secret du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 50.

16 Selon Platon, le tétraèdre représente le feu ; le cube, la terre ; l'octaèdre, l'air ; l'isocèdre, l'eau ; et le dodécaèdre, le ciel [*heaven*]. Dans Carlo Zammattio, Augusto Marinoni et Anna Maria Brizzio, *Leonardo the Scientist*, New York/St. Louis/San Francisco, McGraw-Hill, 1980, p. 99.

17 Il n'est pas inintéressant de noter à cet égard que Paiement se rappelle comme l'un des enseignements les plus marquants de ses années d'études le fait qu'une grande œuvre est celle par laquelle le spectateur peut

ultimement accéder non pas simplement à un savoir sur l'art, mais bien au savoir encyclopédique. Entretien avec l'artiste, juin 2002.

18 Les versions planes que Paiement réalise presque systématiquement de ses œuvres tridimensionnelles rendent explicite l'importance de ce procédé de projection.

19 A. Paiement, « Aberrations optiques », *loc. cit.*, p. 16.

20 A. Paiement, communiqué de presse pour *Amphithéâtres*, Oboro, Montréal, 1988.

21 La sphère qu'on peut faire pivoter sur son axe présente l'inclinaison exacte de la Terre (23°5').

22 Christopher Dewdney raconte : « [...] Giulio Camillo] constructed an elaborate mnemonic structure in the form of a wooden radial theatre which encoded, in an iconic, symbolic array, an encyclopedia of everything known by humankind up to that time. *Amphithéâtre Bachelard* is very much in the spirit of that synthesis. » (« The Description of the World », *Vanguard*, vol. 18, no 3, été 1989, p. 34). Dans cet esprit, d'autres pièces de cette série représenteront le grand amphithéâtre de la Sorbonne ou la salle de leçons d'anatomie de l'université de Padoue, qui fut la première du genre.

23 Jacques Doyon, « L'étalement sculptural du photographique », dans J. Doyon et Lesley Johnstone, *Photo sculpture*, Montréal/Saint-Jean-Port-Joli, Éditions Artexes/Les studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1991, p. 14.

24 *Ibid.*, p. 14.

25 « [...] les points de fuite de chaque facette deviennent un seul point à l'intérieur du polyèdre, tandis que le point de vue du regardeur se voit multiplié par le nombre de ces facettes. » A. Paiement, « Aberrations optiques », *loc. cit.*, p. 15.

26 *Ibid.*, p. 15.

27 A. Paiement, « Approximativement le monde », dans *Immédiats : Pierre Antoine – Alain Paiement*, Pau (France), Publications de l'université de Pau, 1999, n.p.

28 Michaël La Chance, « Inversions baroques », *Spirale*, no 84, décembre 1988, p. 4.

29 « Toute représentation du globe sur une mappemonde est entachée de déformations de superficies, d'angles, de distances ou les trois à la fois. Nous conservons toutefois ces *visions du monde*. Pourtant, ces dernières représentent certainement des empêchements majeurs à la réalisation d'analyses justes des réalités sociales ou politiques. » Jean Carrière, « Cartographies variables et sémiologie cartographique », dans Francine Paul, *Cartographies variables*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1993, p. 12.

30 Sylvie Parent, *Visions 91*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1993, p. 21.

31 A. Paiement, « Aberrations optiques », *loc. cit.*, p. 16.

32 S. Parent, *Visions 91*, *op. cit.*, p. 21.

33 La traduction littérale serait : *A l'heure pile (travail en cours)*.

34 Guy Bellavance, « Photo sculpture », *Parachute*, no 64, octobre-novembre-décembre 1991, p. 50-51.

35 A. Paiement, « Aberrations optiques », *loc. cit.*, p. 16.

36 Balayage qui est repris parallèlement par une bande vidéo superposant le défilement des cotes de la Bourse de Toronto et, en sens opposé, le pivotement de l'artiste au milieu du parquet. Présentée en alternance sur deux moniteurs en vis-à-vis, la bande force le spectateur à tourner sur lui-même et à répéter ainsi le mouvement giratoire de la spirale. Son titre, *T.S.E.*, signifie à la fois Toronto Stock Exchange et Toronto Still Expands.

37 A. Paiement, « Revoir *Sometimes Square* », *Sometimes Square*, Québec, VU, centre de diffusion et de production de la photographie, 1996, n.p.

38 « Alain Paiement », entrevue avec Lino Poligato, *flux News*, no 14, novembre 1997, p. 3.

39 A. Paiement, « Revoir *Sometimes Square* », *op. cit.*, n.p.

40 *Ibid.*, n.

Balayage

65 G. Perec, *Espaces d'espaces*, *op. cit.*, p. 155.

66 A. Paiement, communiqué de presse pour *Refaire surface*, Espace Malraux, Chambéry (France), 2002.

67 *Ibid.*, n.p.

68 Paul Claudel cité dans le communiqué de presse pour *Beyond Polders*, 1987.

69 A. Paiement, communiqué de presse pour *Refaire surface*.

70 « Les prises de vue sont méthodiques, mais en cours de route, j'ai tergiversé entre rigueur documentaire et émotion non raisonnable face à quelques sujets photogéniques. Ils étaient simplement là où je me suis trouvé à ce moment du parcours. Sans chercher. C'est ce qu'ont en commun ces images d'appartement, de voiture, d'enfant ou de souris piégée. Des bribes de voyages. » *Ibid.*, n.p.

71 *Ibid.*, n.p.

72 « La maison sera irrémédiablement le lieu d'une logique binaire : nomade /sédentaire, privé/public, individuel/collectif, rationnel/irrationnel, intérieur/extérieur, refuge/inquiétude, comme si, en elle, s'incarnerait l'impossible réconciliation des contraires, comme si la maison s'offrait comme un sujet barré entre conscient et inconscient, avoué et interdit. Ce fonctionnement binaire, ce *locus dissocié*, aura pour conséquence d'engendrer un sujet double, à la quête de son identité dans une logique spéculaire. » Marie-Ange Brayer, « La maison : un modèle en quête de fondation », *Exposé*, vol. 1, no 3, « La maison », 1997, p. 7.

73 *Ibid.*, p. 27.

74 *Ibid.*, p. 43.

75 *Ibid.*, p. 48.

76 « Ancrage de la subjectivité, la maison est aussi portée par une dimension événementielle car qui dit maison dit expérience et traversée dans le temps. Son statut en est en soi transformatif [...] » *Ibid.*, p. 48.

77 G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 146.

78 Hartmut Böhme, *Dürer, Melencolia I : dans le dédale des interprétations*, trad. M.-F. Lesouple et F. Bonnefoy, Paris, Adam Biro, coll. « Un sur Un », 1990, p. 5.

79 *Ibid.*, p. 18.

80 *Ibid.*, p. 6.

81 « Le polyèdre est également présent, bien que différemment figuré, dans le traité de Dürer intitulé *Instruction pour mesurer à la règle et au compas* (1525), lorsqu'il est question des corps semi-réguliers d'Archimède, propos très précieux pour la théorie de la géométrie. C'est ainsi que ce corps, justement parce qu'il n'appartient pas comme la sphère aux figures régulières, devint l'expression particulière de l'aptitude aux constructions géométriques. » *Ibid.*, p. 22.

82 Entretien avec l'artiste, juin 2002.

83 H. Böhme, *Dürer, Melencolia I*, *op. cit.*, p. 55.

84 *Ibid.*, p. 9. L'auteur ajoute : « Il faut considérer l'histoire de l'interprétation de *la Mélancolie* comme une chaîne d'ébauches de significations, qui, dans son échec à saisir une acception globale, porte elle-même les traits du syndrome mélancolique décrit par Dürer dans son œuvre. » *Ibid.*, p. 8.

85 A. Paiement, « Memento mori, vanités et natures mortes », *Frontières*, vol. 14, no 2, printemps 2002, p. 92.

86 Hubert Damisch, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 38.

87 A. Paiement, « Approximativement le monde », *op. cit.*, n.p.

88 Pensons à tous les « flous » optiques que contient sa peinture comme sa photographie, mais aussi à sa manière même de travailler : « J'ai évolué entre une certaine tradition de la photographie architecturale documentaire et une démarche de promeneur, ce qui implique à la fois une rigueur constructive et une attitude d'errance. » « Alain Paiement : résidence d'artiste à Bruxelles », *loc. cit.*, p. 4.

89 H. Böhme, *Dürer, Melencolia I*, *op. cit.*, p. 57.

Source : © Ninacs, Anne-Marie, *Alain Paiement. Le monde en chantier*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2002, 143 p.

ISBN 2-922769-09-7

LE CONTENU UTILISÉ DOIT CONSERVER SES AVIS DE DROIT D'AUTEUR ET DE PROPRIÉTÉ AINSI QUE LA MENTION DE SA SOURCE. CETTE DERNIÈRE DOIT AUSSI COMPRENDRE L'ADRESSE URL DU SITE : [HTTP://WWW.VOXPHOTO.COM/FONSDOCUMENTAIRE.HTM](http://www.voxphoto.com/fondsdocumentaire.htm)